

A più di trent'anni dalla scomparsa, il volume offre un approfondimento su Renato Guttuso (1911–1987), uno dei massimi protagonisti del dibattito artistico del secondo dopoguerra italiano. Attraverso una serie di interventi che mettono in luce aspetti inediti o poco analizzati della sua produzione, viene approfondita la personalità schiva e combattiva del pittore sotto un profilo insolito, più passionale, riconnettendo il suo percorso alle vicende personali e alle inquietudini del suo tempo, così da offrire al lettore nuove possibilità di lettura della sua opera.

LA GALLERIA

NAZIONALE

Renato Guttuso
Nuovi studi

Galleria Nazionale
d'Arte Moderna
e Contemporanea
— Roma

€ 28,00



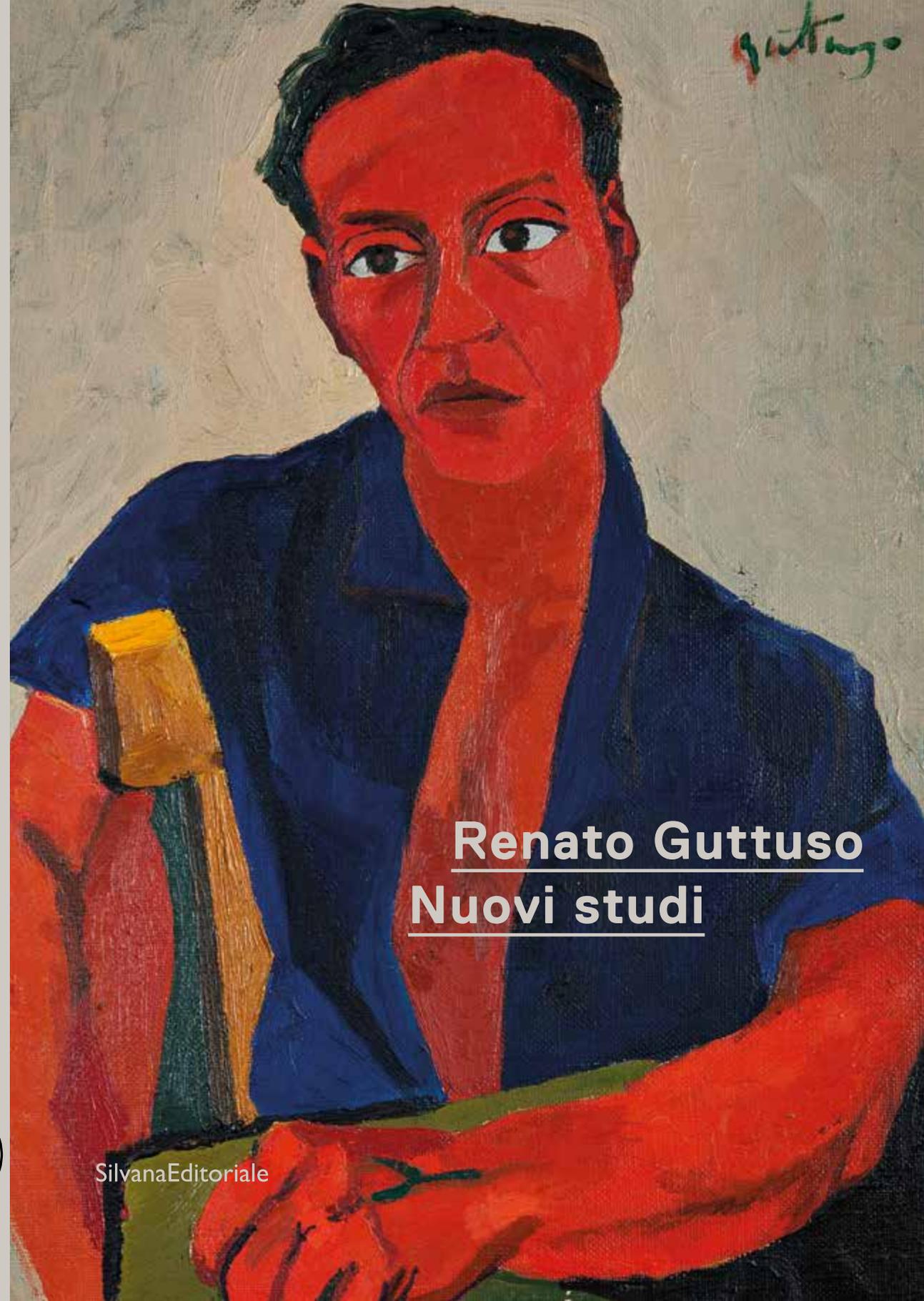
9 788836 645275

www.silvanaeditoriale.it



SilvanaEditoriale

Renato Guttuso Nuovi studi



Renato Guttuso
Nuovi studi

LA GALLERIA

NAZIONALE

Renato Guttuso
Nuovi studi

a cura di Barbara Tomassi

in copertina

Renato Guttuso
Autoritratto, 1942 – 1943
olio su tela, cm 50 x 40

SilvanaEditoriale

Sommario

Renato Guttuso. *Un uomo innamorato*

Barbara Tomassi

8 / 9

Parole chiave per il Guttuso scrittore-pittore

Flavio Fergonzi

10 / 19

«Tutti debbono capire e sentire».

Guttuso e il ciclo preparatorio

della *Fuga dall'Etna*

Luca Baroni

20 / 33

«A Parma ci sono tutto intero, con la mia esistenza consumata sui quadri».

Renato Guttuso alla Pilotta nel 1963

Fabio Belloni

34 / 39

Memoria e rimozione nell'*Autobiografia* di Renato Guttuso, 1966-1967

Chiara Perin

40 / 55

Alcune opere di Renato Guttuso nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma

Emanuela Garrone

56 / 59

Opere

60 / 99

Apparati

Biografia

A cura di Barbara Tomassi

102 / 105

Principali mostre antologiche

106 / 109



Silvana Editoriale

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Ondina Granato

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari,
Silvia Sala

Ufficio stampa
Lidia Masolini,
press@silvanaeditoriale.it

Diritti di produzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2019 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano
© 2019 Galleria Nazionale d'Arte
Moderna e Contemporanea, Roma
© Renato Guttuso, by SIAE 2019

ISBN 9788836645275

A norma di legge sul diritto d'autore
e del codice civile, è vietata la
riproduzione, totale o parziale,
di questo volume in qualsiasi forma,
originale o derivata, e con qualsiasi
mezzo a stampa, elettronico,
digitale, meccanico per mezzo di
fotocopie, microfilm, film o altro,
senza il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa
e la rilegatura sono state eseguite
in Italia
Stampato da Grafiche Aurora, Verona
Finito di stampare nel mese di
novembre 2019



Flavio Fergonzi

I tre studi che seguono in questo libro presentano alcuni affondi di tema guttusiano a opera di una generazione di studiosi giovani o giovanissimi: hanno tra i venticinque e i trentotto anni. Sono studiosi che non hanno vissuto direttamente il ruolo esercitato da Guttuso nella discussione artistica e politica del suo tempo; e che, per interrogarla, usano gli strumenti della ricerca documentaria e della storia dell'arte. Per loro Guttuso non è l'artista nemico della modernità, che dunque richiede una scelta di campo pregiudiziale in favore del realismo o contro le seduzioni dell'avanguardia; è piuttosto un decisivo attore della modernità, capace di dialogare, nella pittura e nella scrittura, con alcune delle ricerche più avanzate del tempo in cui è vissuto. Ed è, soprattutto, un grande pittore che ha affrontato la macchina del quadro con una consapevolezza teorica, linguistica e tecnica, come hanno avuto pochi altri artisti nell'Italia del '900. Per questo giovani studiosi che si occupano, nelle loro ricerche, di ambiti molto diversi, dalla pittura del Cinquecento all'arte processuale e concettuale degli anni Settanta, hanno incluso Guttuso nell'arco delle loro predilezioni. E per questo le indagini da loro condotte sono squisitamente indagini di contesto: con domande semplici e tentativi di risposta che danno conto della complessità delle questioni; dove l'artista è sempre inserito nel tessuto della cultura del suo tempo. Chi scrive ha seguito queste ricerche trincerandosi dietro il ruolo del professore-guida che asseconda le inclinazioni degli allievi e qualche volta, se richiesto, orienta su qualche lettura o su qualche interpretazione. Ma ha silenziosamente accompagnato il loro lavoro attraverso un esercizio personale da lui affrontato per la prima volta: la lettura integrale degli scritti del pittore Renato Guttuso, meritoriamente riuniti e ordinati da Marco Carapezza in un volume dei Classici Bompiani uscito qualche anno fa, nel 2013. Quasi duemila pagine di scrittura (una scrittura nobile e asciutta, talvolta sobriamente antiquata,

sempre lucidamente argomentata) che temo siano percorse, dagli studiosi di arte e di cultura italiane novecentesche, a campioni e un po' strumentalmente: per ritrovare testi dimenticati, colmare lacune, verificare opinioni su singoli artisti o temi critici o avvenimenti. Ma che andrebbero invece attraversate tutte insieme, nel loro sviluppo cronologico, lasciandosi condurre dal flusso degli eventi, dei riferimenti, delle polemiche. A colpire di questi scritti non è tanto il corpo a corpo con la pittura che si intravede in filigrana: il pittore che si interroga sulle leggi interne del quadro; gli entusiasmi, le difficoltà e i ripensamenti che sono l'accompagnamento quotidiano del lavoro pittorico. Gli scritti di Guttuso, così lucidi quando parlano di pittura, servono solo fino a un certo punto a capire il Guttuso pittore. Perché non sono quasi mai una confessione, un diario personale, una riflessione privata come, ad esempio, i *Taccuini* di Renato Birilli o il *Giornale di pittura* di Toti Scialoja. È vero che in uno scritto importante del 1957, uscito su «Paragone», Guttuso ha affermato che

«le parole di un pittore non sono che il suo diario. Egli non ha idee sulla pittura che non siano connesse alla storia intima della sua giornata di pittore, di quel che gli è accaduto “dentro”, mattina pomeriggio sera e notte»¹.

Ma tempo prima, nel 1941, aveva spiegato con molta chiarezza in uno scritto rivelatore², ospitato sul «Selvaggio» di Mino Maccari, cosa intendesse con la “storia intima” che sta dietro alle sue parole. Contro chi sosteneva (e mette le parole in bocca a un generico pittore convinto della centralità dell'*art pour l'art*) che «la pittura è un segreto tra me e me stesso, una relazione misteriosa tra me e il mio quadro, e il mio modello, la mia mela sul piatto; la pittura non deve contenere passioni e giudizi, è una nuova nozione della forma», Guttuso ribatteva che

«il pittore vero si immischia con la vita e le corre addosso con il suo mestiere (la sua vocazione) e con i suoi pensieri, dipingendo e vivendo nel medesimo atto. Egli non mette mano a pennello o a matita senza rimettere tutto in ballo: i suoi problemi, i suoi pensieri sulla pittura, i suoi desideri, i suoi sentimenti, le sue insofferenze e le sue inquietudini, la sua cultura e le sue cambiali in scadenza»³.

Per questo siamo di fronte a scritti pubblici che rivendicano una posizione chiara nel dibattito culturale del tempo. Entra in gioco, nella scrittura di Guttuso, un campo di riferimenti fatto di visioni dirette di opere, di libri letti, di discussioni affrontate negli incontri con amici e nemici, o sulle colonne di giornali e riviste. L'ampiezza di questi riferimenti sfugge spesso alle ricostruzioni di comodo che la narrazione storico-artistica oggi impone. Guttuso è un testimone scomodo del suo tempo perché invita a ripensare a interi snodi della storia della pittura (spesso dei secoli alti, e qui con intelligenza singolare) e della critica d'arte; e, di conseguenza, alle relative gerarchie di valore. Che abbia intitolato *Mestiere di pittore* la propria raccolta di scritti pubblicata nel 1972 è significativo: il mestiere di pittore è prima di tutto (come aveva insegnato Gustave Courbet, uno dei suoi riferimenti maggiori) quello di essere parte della vita civile del proprio tempo. È chiaro a Guttuso che la pittura da sola non basta più, nel moltiplicarsi dei linguaggi della modernità. Uno sfogo, del novembre 1957, è rivelatore:

«A volte mi pare d'essere uno che fa un mestiere che non esiste più: come uno che facesse il fabbricante di carrozze, l'intagliatore di cornici o il fabbricante di lumi a petrolio»⁴.

E questo non perché la pittura, nella sua opinione, non sia eloquente di per sé. Ma perché il campo di forze culturale entro cui la pittura si cala richiede continuamente che essa sia chiarita e difesa. Questa battaglia condotta sulla pagina scritta ruota intorno a concetti portanti che spesso si traducono in parole-chiave. Provo qui a isolare tre di queste parole-chiave e a raccogliere qualche idea intorno al loro significato.

1. Collera

“Collera” è una strana parola nel linguaggio dell'arte italiana, specie negli anni, quelli della Seconda guerra mondiale, in cui Guttuso la impiega più spesso: anni dominati dall'imporsi generalizzato di un atteggiamento critico purovisibilista, teso a rivendicare l'autosufficienza “lirica” dell'opera anche in opposizione alla miseria e alla tragedia dei tempi. In una lettera privata del 1943 a Ennio Morlotti (ma resa pubblica in rivista due anni più tardi; è la lettera famosa in cui Guttuso sostiene che la qualità di un quadro si deve ritrovare nella «quantità di carne viva» che ci sta dentro), il rapporto pittura-realtà si misura nella sua azione diretta sul mondo:

«Io penso sempre di più a una pittura che possa vivere quale pittura come manifestazione di collera, di amore, di giustizia sugli angoli delle strade e sulle cantonate delle piazze piuttosto che nell'aria triste del Museo»⁵.

“Amore”, “giustizia”, sono parole frequenti nel giro di “Corrente”: discendono da quel rinnovamento etico delle arti visive che Edoardo Persico aveva promosso verso il 1930. Ma “collera” è una parola nuova e forte. Nel 1941 su «Primato», la rivista diretta dal ministro Giuseppe Bottai, Guttuso aveva avuto la libertà e il coraggio di scrivere che il quadro vive e prende significato a partire da un atteggiamento di disagio verso il mondo, non nell'allineamento all'etica bottaiana del lavoro silenzioso e costruttivo, sufficiente a rafforzare uno spirito nazionale:

«Perché l'opera sia viva, bisogna che l'uomo che la produca sia in collera ed esprima la sua collera nel modo che più si confà a quell'uomo. Un'opera d'arte è sempre la somma dei piaceri e dei dolori dell'uomo che l'ha creata»⁶.

E non si deve pensare a una collera solo morale, magari riverberata nella scelta di soggetti allusivi (fucilazioni, fughe in massa da disastri naturali, crocifissioni): «due mele dipinte da un uomo in collera», Paul Cézanne, sono più drammatiche di una strage degli innocenti dipinta da un arcade. È, questo, un monito rivolto a se

stesso e ai pochi compagni di avventura in area “Corrente” che cercano di ridare “contenuto” alla loro pittura, attraverso nuove allegorie. Nello stesso scritto del 1941 su «Primato» Guttuso riconosce come ci sia una energia nella “collera” che entra nel corpo della pittura e ne determina il collante con la vita:

«L'uomo soggiace alla collera, fin dal più antico dei suoi miti. E nessuno è esente da questa collera. Né l'artista può dirsi che il suo regno è un altro, un astratto regno di colore, di forme, di parole, di suoni, un regno come un rifugio, dove poter vivere almeno senza tante torture. Questo regno è impossibile, almeno per un pittore»⁷.

Proprio la “collera”, secondo Guttuso, ha tragiurato Picasso dagli «schemi intellettualistici della pittura cubista» (quegli schemi che erano legati a «tutto il bagaglio artistico della società capitalistica borghese») al loro superamento, con una nuova capacità di comunicazione. Il processo ha trovato il suo culmine in *Guernica*. Spiega questo nel dicembre 1942 in piena guerra, nella Roma da poco liberata:

«Tanto forte è nell'artista la collera e la volontà di ribellione che quegli schemi, quelle astrazioni, quelle abitudini formali ne sono come forzati dal di dentro, sconvolti. Il gioco formale si trasforma in tragedia e in gloria»⁸.

Quella di *Guernica* gli appare una «collera politica (cioè umana-cosciente)»⁹. Guttuso lo rimarca polemicamente in uno scritto uscito in occasione dell'antologica di Picasso alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna del 1953: una mostra in cui Picasso correva il rischio, nelle letture correnti, di essere ridotto a grande maestro solo formalista. Negli scritti che si collocano tra gli anni Trenta e Quaranta la parola “collera” si affianca ad altre simili: “agitazione”, “disagio”, “sgomento”, “rissa”, “rivolta”; persino “pazzia”. Sul «Selvaggio» del 1940, con l'Italia entrata in guerra da sei mesi, la figura del pittore viene tratteggiata nei seguenti termini, sconvolgenti se pensiamo alla condivisa esemplarità riconosciuta al rigoroso controllo formale di Morandi, Carrà o Manzù:

«Chi non è capace di grandi movimenti, chi non si morde le mani, non si strappa i capelli, non grida nelle strade e non piange nelle piazze, chi non fa strage di porci come Orlando, o di montoni come Aiace, chi non fa capriole nudo nella Sierra Nevada, mostrando le vergogne; quello è perduto»¹⁰.

Ma il problema più drammatico Guttuso lo accenna appena, in un passaggio difficile e decisivo di uno scritto, *Paura della pittura*, uscito nel marzo 1942 sulla malapartiana «Prospettive». Ci sono, nel quadro del pittore che sceglie di confrontarsi a viso aperto con i soggetti, una continua tensione e un continuo rimando reciproco tra il significato dei soggetti e il significato delle forme. Esiste un punto di armonia tra questi due poli, ed è la matissiana *expression*. Guttuso non la ama, e trova invece nella reciproca tensione tra i due poli il senso profondo del quadro:

«Il conflitto non è nei caffè o sui giornali, un conflitto di partiti, ma un conflitto dentro il quadro, sempre composto nell'espressione, se c'è. Una crocifissione che sembri una natura morta e una natura morta che sembri una crocifissione: ciò è capitato a ogni vera pittura dai bizantini a Caravaggio a Picasso»¹¹.

Nella fattura del quadro la “collera” diventa “pittura”. “Collera” è, di partenza, un atteggiamento morale, condiviso con gli altri uomini, ma si trasforma, quando si dipinge il quadro, in una sfida isolata e drammatica: deve riverberarsi in un linguaggio pittorico il cui senso profondo deve essere percepibile da chi guarda il quadro. E ciò implica un difficile percorso di chiarezza (e dunque di messa in discussione) del lavoro pittorico, da condurre nella drammatica solitudine dello studio. Guttuso lo ricorda in uno scritto dello stesso 1942 rimasto inedito chiamando in causa l'opinione dell'artista che ammira di più:

«Diceva Picasso: “Quando comincio a dipingere mi sento sempre in compagnia di qualcuno, man mano che vado avanti, vado restando solo”»¹².

2. Realtà

«Da ogni parte, e sotto ogni forma, attraverso Eraclito o Marx, sentiamo premere violentemente il reale e l'uomo che ne fa parte»¹³. Siamo nel 1957, al culmine della polemica di Guttuso contro l'astrazione e, in generale, contro una pittura che gli appare murata entro il solipsismo di chi la pratica, sorda alle esigenze di comunicazione; una pittura, aveva detto qualche pagina prima, che «non ammette alcun rapporto che implichi un altro termine umano». Questo rapporto uomo-realtà è la barra fissa, la stella polare del pensiero di Guttuso. Non esiste il quadro senza realtà; ma non esiste la realtà senza che un io ben distinto dalla realtà la studi e faccia, di questo studio, oggetto di comunicazione con gli altri uomini. L'argomento dello scritto, che era stato richiesto a Guttuso da Roberto Longhi per controbatterne uno assai importante (e dall'impatto decisivo per una parte dei giovani pittori italiani) di Francesco Arcangeli, sono le recenti ricerche informali. È vero, ammette Guttuso, che

«tutto il travaglio di questo dopoguerra, nell'arte, verte intorno alla ricerca di una visione essenziale che racchiuda quanto più possibile del reale, cercandolo fin dove esso è oscuro e invisibile, fino al caos, fino al "nucleo"»¹⁴.

Ma non devono essere confusi essere percipiente e realtà percepita:

«L'uomo – il poeta – dice: "Il sonante mare", oppure "Chiare fresche e dolci acque", non cerca di farsi mare, né si liquefa per diventare ruscello, non si disumanizza per farsi quel che non è»¹⁵.

Anni dopo, nel 1971, Guttuso sarebbe stato ancora più drastico. Il pittore che si misura con la realtà ha il dovere morale di tradurla in pittura con gli strumenti della tradizione figurativa:

«Il mio mestiere è di rendere visibile quest'idea [la mia riflessione sul mondo] attraverso una figurazione, o una immagine visuale, e cioè, poiché non ho

paura di parole oggi pericolose, attraverso il disegno e il colore, strumenti attraverso i quali mi accosto alla realtà, cerco di capirla e di farla capire»¹⁶.

In quello che è forse il più intenso, e per molti versi misterioso, di tutti i suoi scritti (il già citato *Paura della Pittura* del 1942), Guttuso ha usato la parola "coesistere" per spiegare questo rapporto tra l'uomo-pittore e la realtà attraverso il tramite della pittura da far transitare nel quadro. Lo fa, significativamente, attraverso un catalogo dei soggetti che lo hanno di recente impegnato:

«Una mela, una bottiglia, un volto, uomini in guerra o in pace, angeli nei cieli, estasi di Santi, massacri, dannati all'inferno, crocifissioni o concerti, giornali, cinematografi, musei, strade, campagne, palazzi e camere chiuse, letti disfatti, oggetti abbandonati e impolverati. La pittura è la forma del nostro coesistere in ognuno di questi elementi, o in tutti questi insieme»¹⁷.

Quella della centralità delle cose riconoscibili è un concetto che Guttuso afferma con forza già negli anni Trenta («Crediamo nella pittura come espressione – per mezzo di toni e linee – del significato delle cose» perché «la fantasia non esiste al di fuori delle cose»¹⁸). Ma questo concetto trova la sua piena giustificazione ideologica solo nel complicato dopoguerra italiano, quando la seduzione esercitata sugli artisti dalle "strutture" del visibile sembra fare aggio sulla rappresentazione delle cose. In una lettera pubblica a Ernesto Treccani (in «Domus», ottobre-dicembre 1947) in cui inizia affermando che «quello che non è reale non mi interessa», Guttuso affronta il problema della realtà del presente:

«La nostra realtà è dunque determinata dai rapporti di classe vigenti, dalle possibilità di vincere lo spazio e il tempo secondo un rapporto che è della nostra epoca, dal modo in cui noi sentiamo nella nostra epoca e dal modo in cui essa ci si propone»¹⁹.

Il lavoro per la conquista della realtà consiste

«nel migliorare la propria umanità, nell'affinare e nel rendersi consapevole del proprio rapporto con il tempo e con la società in cui si vive. Nel sentirsi attori di questa società e nel contribuire a trasformarla»;

ma anche

«nell'affinare, nel qualificare sempre di più i propri mezzi tecnici. Essi hanno una larga portata e possono riguardare teoremi di geometria, "sezioni auree" o curve logaritmiche, come anche, preparare bene la tela, o apprendere le ragioni fisiche e chimiche relative alla composizione dei colori, ai loro spostamenti di tono e di materia»²⁰.

In un importante testo inedito del 1962 in cui viene rivendicata la grandezza di Giacometti e di Bacon da poco posti al centro dell'attenzione critica dalla mostra *New Images of Man* al Museum of Modern Art di New York, Guttuso polemizza contro chi, abbracciando le recenti mode del neodada, ammette il ritorno alla figura solo come «frammento di realtà»; chi ritiene insomma che sia «impossibile accostarsi esistenzialmente (o fenomenologicamente) alla realtà senza considerarla necessariamente un insieme di residui e rottami»²¹. Perché la realtà per il pittore non esiste da sola, ma esiste dialetticamente. Il pensiero di Guttuso lungo tutti gli anni Cinquanta è perentorio, e non poco rigido intorno a questa posizione:

«L'espressione tanto più è completa, l'arte tanto più è grande, quanta più oggettività essa include nella sua ricchezza di contenuti e di forme; nelle sue cause, implicazioni, relazioni, probabilità»²².

Con una perentorietà ancora più invelenita dai sospetti di un preteso atteggiamento "reazionario" attribuibile, negli anni della contestazione, in chi continuava a dipingere, Guttuso radicalizza la posizione riesumando la fatidica parola "imitazione", oggetto di una ripetuta condanna di Adorno:

«La figurazione è o non è, e va riferita alla realtà, ai sentimenti e alle idee, attraverso l'"imitazione" delle cose naturali, del

mondo dentro il quale siamo come soggetti e come oggetti»²³.

Gli eroi di questa battaglia della misurazione con la realtà non sono solo i realisti. Anzi, i veri eroi sono inaspettati, quegli artisti come Nicolas de Staël che, partiti dal magma della percezione indistinta, o dall'equivoco della pittura pura, approdano a una pittura in cui agiscono elementi riconoscibili, in tensione drammatica con il campo pittorico che dichiara la sua indipendenza. Fa parte di questo gruppo persino Jackson Pollock, vittima di un equivoco culturale comune alla sua generazione. Così scrive nel 1961 Guttuso:

«Le attuali filosofie dell'Occidente, affidando all'"essere" tutte le responsabilità, le sottraggono, in effetti, all'uomo. Respinto a cercare le origini dell'essere, ad ascoltare le sue voci, l'uomo perde il senso della realtà e della storia, il senso della sua interezza»²⁴.

Ma negli ultimi quadri di Pollock (pensa a *The Deep*, visto alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nella retrospettiva dedicata all'artista nel 1958) Guttuso non può non richiamare, in una bella pagina di diario del 1959, l'attenzione ai segnali di riferimento figurativo che vi si possono scorgere, gli unici capaci di vera comunicazione:

«Siamo sempre ricondotti alla presenza, all'allusione, alla suggestione, di una figuratività. È lì che ci si trova, che ci si comunica. Ma non è forse questo il senso, la radice, la ragione d'essere della pittura? Ivi non si dà realtà che non sia configurata, più o meno, o anche solo allusa; ma tale allusione non può riguardare che il visibile della realtà»²⁵.

Negli scritti di Guttuso il rapporto pittura-realtà è messo alla prova in un arco storico molto ampio, dal Trecento all'Ottocento. Ma è nel presente che avviene la verifica più drammatica e due casi sono particolarmente significativi. Il primo è quello di Picasso. Lo strumento attraverso il quale Picasso si misura con la realtà attraverso la pittura appare a Guttuso quello della sintesi dialettica. Il brano che segue si colloca nel dibattito su Picasso apripista dei linguaggi delle avanguardie sviluppatosi in Italia con la retrospettiva del 1953:

«La sua opera rappresenta, in questo clima, il solo tentativo di dar conto di una realtà, vista nel suo svolgersi e cioè nei suoi aspetti opposti; l'unico tentativo di sintesi, che per ciò stesso non si limita a registrare obiettivamente le contraddizioni, ma contiene un giudizio, una scelta, una proposta di soluzione»²⁶.

L'altra messa alla prova del rapporto pittura-realtà avviene attraverso il confronto con un pittore che ha sempre costituito per Guttuso un problema, Giorgio Morandi. Gli ha sempre riconosciuto²⁷ una qualità assoluta fatta di "modernità", "cultura", "forza poetica"; ma ne ha fatto anche un simbolo di quell'intimismo e "falso purismo" che ha tagliato fuori la pittura italiana, dopo la Metafisica, dalle grandi correnti culturali del secolo. Quando, esaurito il primo confronto (teso e polemico) con Morandi in un gruppo di *Nature morte* del 1940-42, Guttuso affronterà il corpo a corpo pittorico con i quadri di esplicita iconografia morandiana esposti al Milione nel 1966, potrà affermare di aver capito nel profondo il valore del maestro bolognese. Nell'intenso scritto pubblicato in occasione di questa mostra riconosce che la realtà di Morandi è, di fatto, nella sua pittura. Guttuso si è misurato con oggetti che sono oggetti pittorici. Sono, cioè, gli oggetti dipinti da Morandi che nella pittura hanno acquistato una loro diversa, più complessa "realtà":

«Vorrei che questi quadri [i quadri di Guttuso di omaggio a Morandi] fossero considerati pitture "dal vero". Un tentativo di presentazione degli oggetti quali essi sono divenuti attraverso la scoperta fattane da Morandi. Nuovi oggetti rispetto alle bottiglie che gli servirono da modello; e ho tentato nuovi oggetti rispetto agli oggetti di Morandi. Se a ciò fossi riuscito avrei fatto davvero un omaggio. So solo che l'analisi non è sommaria e che ho guardato con occhio attento come se avessi cercato di cogliere la piega di un ramo, un profilo e il loro senso»²⁸.

3. Avanguardia

Guttuso colloca sempre le opere o gli avvenimenti di cui discute entro una ferma griglia cronologica. Lo fa quando rievoca fatti

della propria vicenda artistica: le date 1932, 1941 o 1953 hanno per lui un significato preciso perché si riferiscono con precisione agli eventi, agli incontri, alle opere, alle letture di quell'anno; un anno prima o un anno dopo l'oggetto di discussione sarebbe fuori fuoco. La lunga intervista rilasciata nel 1962 a proposito di «Corrente»²⁹ è uno strumento imprescindibile di studio sul movimento milanese non solo per l'esattezza dei ricordi ma anche per la capacità di leggere lo sviluppo di quel movimento quasi mese per mese, attraverso la progressiva circolazione dei libri, delle idee, delle persone e dei quadri che con questi libri, idee, persone si sono misurati. La griglia temporale, anche quando Guttuso parla di vicende e opere di altri artisti, del passato recente o remoto, è sempre ferrea. La data che spesso segue il titolo di un quadro non è aggiunta per puro scrupolo didascalico: quell'opera esiste solo in relazione con la società e la cultura di quel tempo preciso perché in quel tempo è stata ideata e realizzata, e in quel tempo l'artista ha voluto che agisse. In questa prospettiva (una ferma storicizzazione delle posizioni pittoriche) va letta la relazione, tutt'altro che lineare, che Guttuso stabilisce con ciò che nel secondo dopoguerra si chiama con termine un po' di comodo "avanguardia": con i linguaggi, cioè, che a inizio '900 hanno rivoluzionato la tradizionale visione della realtà per concentrarsi sulle meccaniche interne dell'opera. In un'importante dichiarazione rilasciata ad Arturo Schwarz nel 1957, Guttuso esprime con chiarezza il suo pensiero sull'attualità dei linguaggi avanguardistici:

«Vorrei saper utilizzare il più possibile le scoperte dell'arte di avanguardia senza copiare i metodi di nessuno, e senza continuare con altre mie esperienze parziali un corso della "avanguardia" che è virtualmente chiuso (da almeno dieci anni). Vorrei essere appassionato e semplice, audace e non esagerato. Vorrei arrivare alla totale libertà in arte, libertà che, come nella vita, consiste nella verità»³⁰.

Nel 1957 Guttuso ritiene dunque l'avanguardia un'avventura chiusa da almeno dieci anni: da quando, cioè, il cubismo è diventato una formula, quella neocubista (un passaggio che l'ha coinvolto personalmente, negli stessi anni).

Nel 1949, nel pieno acuirsi della contrapposizione italiana tra astrattisti e realisti, aveva dato di questa crisi una lettura tutta politica:

«L'arte contemporanea ha finito la sua corsa sfrenata, la classe rivoluzionaria che avanza pone le sue nuove richieste. Essa chiede un'arte che l'assisti nella sua lotta, che sia parte di questa lotta, e rifiuta ogni intellettualistica snobistica alleanza che si basi su termini estremamente astratti ed indiretti»³¹.

Leggere gli scritti del Guttuso anni Cinquanta vuole dire percorrere, su questo tema, una doppia pista che poggia su due certezze inamovibili. Da una parte c'è il fastidio, continuamente dichiarato, per gli artisti di moda che sembrano essersi adagiati sulle invenzioni delle avanguardie storiche e le proseguono con un manierismo inerte (e qui Guttuso compie quelli che oggi sembrano errori di valutazione impressionanti: «il pittore nichilista americano Rothko»; il «triste pittore» Mathieu, il Fautrier dalle «frittelle inzuccherate malamente»). In particolare il mito purista del gesto dell'informale è oggetto della sua riprovazione:

«Esprimersi prima che il pensiero intervenga, prima ancora della visione, prima ancora che il subcosciente entri in azione. Questa è la nuova via della purezza assoluta. E i critici corrono dietro, terrorizzati di restare indietro. Dato che i loro padri non videro in tempo Cézanne, e loro stessi non videro in tempo Picasso, eccoli, tristemente, a correre col cuore vecchio di cinquanta, sessanta, settant'anni, dietro il grido dell'ultimo arrivato»³².

Rispondendo nel 1962 a Francesco Arcangeli Guttuso denuncia l'ostacolo che l'avanguardia rappresenta per i pittori moderni perché genera una perdita di centralità dell'indagine sull'uomo:

«Quando si è veramente all'avanguardia? Quel che viene chiamato spirito avanguardistico non può avere oggi altro senso che storico (e positivo solo in quanto storico, inserito cioè in uno sviluppo necessario, e fatto di rotture

necessarie, di scoperte necessarie, di efficaci dichiarazioni di nuove possibilità, ulteriori e da sostituire a quelle già consacrate del magazzino accademico), e si è anzi rivelato come un metodo, per non dire una pigra consuetudine, non solo inutile, ma di ostacolo; la barriera che non consente uno sbocco, che impedisce la nuova ricerca, il cammino sulla nuova strada – che è poi la vecchia: l'uomo!»³³.

Dall'altra parte c'è, non in contraddizione, una rilettura sempre più consapevole del valore degli artisti delle avanguardie storiche. Le visite ai musei internazionali, la sequenza eccezionale di mostre retrospettive alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, alle Biennali di Venezia, a Palazzo Reale a Milano gli consente finalmente di fare, nel 1959, un bilancio storico della questione:

«L'avanguardia fu storia ed ebbe un senso. Che disperata volontà rinnovatrice c'era dentro, che rischio in quell'atto di buttarsi a capofitto nel vuoto!»³⁴.

In effetti, leggendo di fila tutti i riferimenti fatti negli scritti di Guttuso degli anni Cinquanta (il periodo della sua più convinta adesione alla poetica realistica) agli artisti che animarono l'avanguardia nel decisivo secondo decennio del secolo (a parte Picasso, che fa caso a sé: Matisse, gli espressionisti, Kandinskij, Mondrian, Malevič), si ritrovano sempre un'attenzione e un rispetto inaspettati; come una stima sincera Guttuso manifesta per i primi critici che li hanno apprezzati e per i primi collezionisti che li hanno acquistati. C'è in lui la convinzione che l'avanguardia aveva svolto un compito storico, quello di avere accostato gli artisti ai "nuovi contenuti" del loro tempo. L'aveva espresso con chiarezza in un didascalico scritto su Picasso del 1947 in cui aveva parlato di «dovere morale» del pittore comunista nel misurarsi con i linguaggi dell'avanguardia novecentesca:

«Nostra funzione e dovere è quello di conservare e sviluppare quegli elementi di quest'arte [di avanguardia] che hanno stabilito un progresso sul naturalismo positivista e sul freddo accademismo neoclassico; quegli elementi attraverso i quali noi ci possiamo accostare alla

realtà con occhi nuovi, attraverso i quali ci sarà permesso di esprimere i nuovi contenuti»³⁵.

Con l'inoltrarsi degli anni Sessanta questa impostazione (valore esemplare dell'avanguardia storica; disvalore delle sue sopravvivenze) è oggetto di una rimessa in discussione per certi versi inaspettata. Intanto perché la figurazione ha iniziato a rientrare in gioco nelle ricerche più avanzate. Avanguardia non significa più inevitabile approdo all'astrazione o all'informale: quella della pop art sembra a Guttuso, dopo la Biennale del 1964, la «proposta storica e realistica più vasta, più profonda, più coerente al mondo come esso è, oggi, nel suo impasto attuale» poiché supera la poetica del «non dire»; è, a tutti gli effetti, «avanguardia vera, con contenuti rivoluzionari»³⁶. La finta rozzezza dei pittori pop «contiene qualcosa che può aiutare a liberarci dal morbido esistenzialismo, e posticcio, in cui molti giovani credono dovranno immergersi»³⁷. I conti con questa inaspettata capacità di comunicazione dell'avanguardia degli anni Sessanta Guttuso giunge a farli persino con l'arte povera, nelle cui opere (ma non nella teorizzazione attraverso cui le spiega Germano Celant) riconosce una positiva spinta («la lotta per abbattere le strutture sociali che aggravano, sempre più nell'era dello "scientismo strutturalista", l'alienazione dell'uomo»). Ne segnala, nel 1968, i limiti di strategia politica ma non ne attacca frontalmente i linguaggi, spiazzanti nella loro antiformalità:

«Un processo rivoluzionario non può attuarsi in negativo; con il "constatare" e "attendere". L'artista agisce nel processo rivoluzionario, con il suo potenziale, ne è parte integrante, non ne è il profeta e non ne è l'effetto. Non è sufficiente, né umanamente, né storicamente giustificabile, attendere l'instaurarsi di una nuova prassi, di cui l'unità sia il naturale prodotto»³⁸.

Passano tre anni e, recensendo retrospettivamente la mostra *Vitalità del negativo* ordinata a Roma nel 1970 da Achille Bonito Oliva, Guttuso non solo riconosce che Pascali o Castellani e persino Kounellis «ci danno spettacoli perfetti, prodotti finiti; non sperimentano nulla, propongono organismi

completi». Ma osserva con interesse una nuova forma di coinvolgimento tra artisti e pubblico, una consentaneità che può addirittura trasformarsi nell'inesco di un inaspettato spirito rivoluzionario:

«Ora il pubblico è coinvolto: può divertirsi, schernire, meravigliarsi o sentirsi poeticamente partecipe. Ciò che conta è la partecipazione di massa; la integrazione che, a tutti i livelli, si verifica tra pubblico e invenzioni degli artisti»³⁹.

Questa nuova «comunicazione» avviene per vie diverse da quelle tradizionali. Non ci sono più, nei primi anni Settanta, osservatori che chiedono una lettura dialettica della realtà attraverso la sua raffigurazione. La spinta innovativa del Sessantotto, un fenomeno osservato da Guttuso con interesse speciale, lo porta a considerare la possibilità che un nuovo spirito avanguardistico possa positivamente agire nel presente. Entrare negli ambienti e nelle installazioni, avvertire l'energia che emanano i materiali nelle loro combinazioni, leggere i «comportamenti» fa avvertire, evidente, la lettura, anche politica, che l'artista moderno offre del proprio tempo. E pazienza se questo avviene per vie allegoriche, allusive, e non di raffigurazione visuale: il messaggio transita alla società nuova con modalità differenti. Questa apertura di orizzonti, questa indulgenza verso le sperimentazioni non si estende, nel pensiero di Guttuso, al campo della pittura. Recensendo nel 1970 la discussa mostra di Giorgio de Chirico al Palazzo Reale di Milano, Guttuso afferma che la pittura è un terreno impermeabile all'avanguardia. Non conosco una dichiarazione italiana di antimodernismo (nel senso greenberghiano del termine) più perentoria di quella espressa in un passaggio di questa lunga recensione dove Guttuso ribadisce l'identità del quadro come dialogo tra superficie dipinta e contenuti che questa superficie deve suggerire:

«Quando de Chirico dice che non bisogna guardare la superficie dell'opera, ma dietro la superficie, egli smaschera il formalismo della convenzione critica. L'identificazione della "superficie" con la forma-linguaggio-struttura è, infatti, quanto di più grossolano ma anche di più corrente ci sia. Solo una mente grossolana

può trovare infatti contraddizione tra un'alta coscienza del mestiere pittorico e l'affermazione secondo cui lo spettatore per scavare dentro l'opera, non deve essere distratto dalla verosimiglianza, ma guidato dall'invenzione linguistica. È infatti proprio nel «rapporto» tra la superficie e ciò che sta dietro che consiste il fenomeno «pittura»⁴⁰.

Note

- 1 R. Guttuso, *Del realismo, del presente, e d'altro*, in «Paragone Arte», VIII, n. 85, gennaio 1957, ora in *Id.*, *Scritti*, a cura di M. Carapezza, con contributi di F. Carapezza Guttuso, M. Onofri, Bompiani, Milano 2013 (da qui in avanti *Scritti*), p. 1177.
- 2 *Id.*, *Appunti sulla pittura* [IV], in «Il Selvaggio», maggio 1941, poi in *Scritti*, pp. 1420-1424.
- 3 *Ibidem*, p. 1421.
- 4 *Id.*, *Essere pittore* (novembre 1957), in «Il Contemporaneo», giugno 1958, p. 1444.
- 5 *Id.*, *Lettere di pittori. Renato Guttuso a Ennio Morlotti* (1943), in «Argine/Numero», dicembre 1945, poi in *Scritti*, p. 208.
- 6 *Ibidem*, p. 1079.
- 7 *Id.*, *Pensieri sulla pittura*, in «Primato. Lettere e Arti d'Italia», 15 agosto 1941, poi in *Scritti*, pp. 1079-80.
- 8 *Id.*, *Saluto al compagno Pablo Picasso*, in «L'Unità», 24 dicembre 1944, poi in *Scritti*, p. 736.
- 9 *Id.*, *I falsi difensori di Picasso*, in «L'Unità», 4 aprile 1953, poi in *Scritti*, p. 760.
- 10 *Id.*, *Appunti sulla pittura* [III], in «Il Selvaggio», 31 dicembre 1940, poi in *Scritti*, p. 1419.
- 11 *Id.*, *Paura della pittura*, in «Prospettive», gennaio-marzo 1942, poi in *Scritti*, p. 1419.
- 12 *Id.*, *Su Birolli e altri pensieri sulla pittura*, 1942, poi in *Scritti*, p. 206.
- 13 *Id.*, *Del realismo, del presente, e d'altro*, cit., poi in *Scritti*, p. 1190.
- 14 *Ibidem*, p. 1185.
- 15 *Ibidem*, pp. 1188-89.
- 16 *Id.*, *Discorso per la laurea ad honorem*, 1971, poi in *Scritti*, p. 1579.
- 17 *Id.*, *Paura della Pittura*, cit., p. 1081.
- 18 *Id.*, *Sulla pittura*, in «L'Ora», 1 maggio 1934, poi in *Scritti*, p. 1063.
- 19 *Ibidem*, p. 1086.
- 20 *Ibidem*, pp. 1087-88.
- 21 *Id.*, *La figura ritrovata*, 11 aprile 1962, poi in *Scritti*, p. 1185.
- 22 *Id.*, *Le ragioni dei realisti*, in «I problemi di Ulisse», n. 33, 1956-57, poi in *Scritti*, p. 1169.
- 23 *Id.*, *Il pennello non va a destra*, in «L'Espresso», 10 maggio 1970, poi in *Scritti*, p. 1346.
- 24 *Id.*, *Pollock dentro la corrente, e fuori*, in «Il Saggiatore», catalogo n. 5, 1961-62, poi in *Scritti*, p. 506.
- 25 *Id.*, *Pagine di diario*, ottobre 1959, in «Il Contemporaneo», aprile 1960, poi in *Scritti*, p. 1482.
- 26 *Id.*, *L'insegnamento di Picasso: un ponte verso l'avvenire*, in «Incontro», maggio-giugno 1953, poi in *Scritti*, pp. 767-768.
- 27 Ad esempio nell'inedito *Provincialismo e accademismo*, 1941, poi in *Scritti*, p. 163.
- 28 *Id.*, *1965. Da Morandi. Justification du tirage*, in *Da Morandi*, catalogo, Galleria del Milione 1966, poi in *Scritti*, p. 1538.
- 29 *Id.*, *Dialogo sulla pittura*, in «Quaderni milanesi», estate-autunno 1962, poi in *Scritti*, pp. 1253-77.
- 30 *Id.*, *La pittura è il mio mestiere*, in T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra 1945-1957*, 1957, poi in *Scritti*, p. 1185.
- 31 *Id.*, *Cosa vogliamo dalla cultura*, in «Vie Nuove», 24 luglio 1949, poi in *Scritti*, p. 1093.
- 32 *Id.*, *Anarchici in feluca e altre pagine di diario*, in «L'Europa Letteraria», dicembre 1960, poi in *Scritti*, p. 1483.
- 33 *Id.*, *Un saggio di Arcangeli su Vacchi*, in «Il Contemporaneo», 24 aprile 1960, poi in *Scritti*, p. 1495.
- 34 *Id.*, *Pagine di Diario. Da Aristotele, oramai, al "possibile"*, in «Il Contemporaneo», giugno-luglio 1959, poi in *Scritti*, p. 1475.
- 35 *Id.*, *Picasso e le guardie bianche*, in «L'Unità», 2 novembre 1947, poi in *Scritti*, p. 743.
- 36 *Id.*, *Pop art*, (1965), in *Scritti*, p. 1544.
- 37 *Id.*, *Diario 1964*, in «L'Unità», 23 gennaio 1965, poi in *Scritti*, p. 1528.
- 38 *Id.*, *Arte povera*, in «Notiziario», 31, 1968, poi in *Scritti*, p. 1341.
- 39 *Id.*, *La pittura: belle e brutte giornate. Vitalità del negativo: nota per Angeli*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1971, poi in *Scritti*, p. 1572.
- 40 *Id.*, *De Chirico, o della pittura*, in «Rinascita», 30 ottobre 1970, poi in *Scritti*, p. 600.